Quêtes littéraires nº 12, 2022
https://doi.org/10.31743/ql.14864
ISSN 2084-8099, eISSN 2657-487X

Marie-Astrid Charlier

Université Paul-Valéry Montpellier 3 /
Institut universitaire de France (IUF)

L'art du « revenez-y ». Variations sur la mémoire chez les Goncourt

La mémoire est évidemment une notion cardinale dans la vie et l'œuvre des frères Goncourt, si bien qu'il peut paraître ambitieux, sinon vain, d'en proposer une lecture à travers toute l'œuvre romanesque, des *Hommes de lettres*[1] (1860) à *Chérie* (1884). Partagée entre les œuvres fictionnelles et le *Journal*, l'écriture romanesque et diaristique habite le quotidien des Goncourt, mêle leur présent à leurs souvenirs et transforme même leur expérience du temps en mémoire à inventer pour la postérité. Les Goncourt sont sans doute parmi les écrivains du XIX[e] siècle qui ont le plus vécu et écrit avec la mémoire chevillée au corps. Leur passion pour le XVIII[e] siècle, leur collection d'objets d'art que décrira Edmond dans *La Maison d'un artiste* (1880), leur *Journal* où s'accumulent les fragments du passé témoignent de l'articulation, voire de la superposition entre l'écriture, la mémoire et la vie. Après le décès de Jules, le souvenir prend chez Edmond une importance encore plus grande et c'est dans cette perspective que Pierre-Jean Dufief propose de lire *La Fille Élisa* (1877) et *Les Frères Zemganno* (1879) : ces « romans ressassent sous le voile de la transposition les mêmes douloureux souvenirs » (Dufief, 2009, p. 16). La mémoire y travaille dans la double perspective du deuil et de la reconfiguration selon un mouvement pendulaire qui caractérise plus globalement, mais moins intensément peut-être, le roman goncourtien dans son ensemble.

■ Marie-Astrid Charlier – maîtresse de conférences en littérature française du XIX[e] siècle à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, membre de l'unité de recherche RiRRa21, membre junior de l'Institut universitaire de France. Adresse de correspondance : Département de Lettres Modernes, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Rte de Mende, 34090 Montpellier, France ; e-mail : marie-astrid.charlier@univ-montp3.fr

ORCID iD : https://orcid.org/0000-0001-9329-8595

1. Publié chez Dentu en 1860, le roman sera rebaptisé *Charles Demailly* lors de sa réédition huit ans plus tard.

Si elle s'intensifie dans les romans d'Edmond où elle constitue la raison d'être des récits, la mémoire a toujours habité la *création* romanesque des Goncourt[2]. Elle s'y définit par l'imagination – parfois l'onirisme – qui lui est attachée en même temps qu'elle est un puissant moteur de recréation du réel. La mémoire s'adosse ainsi au projet *réaliste* des deux frères sans sacrifier leurs diverses « tentative[s] dans une réalité poétique » (Goncourt, 1879, p. XI). À cet égard, il ne faut sans doute pas prendre au pied de la lettre la préface des *Frères Zemganno* dans laquelle Edmond présente le roman comme une tentative nouvelle qui serait le résultat de sa grande lassitude. L'entremêlement « du réel et de l'imaginé »[3] est constant dans l'œuvre du couple depuis ses débuts tandis que la cohabitation du rêve et du souvenir est définitoire du roman goncourtien : les rêveries de Charles se mêlent à ses souvenirs dans son journal intime ; Coriolis se présente comme « une mémoire »[4] et son processus de création repose sur le souvenir de ses déambulations dans le paysage de Barbizon ; Germinie Lacerteux et Juliette Faustin, quant à elles, représentent deux cas, deux formes de psychopathologie de la mémoire avec des états de reviviscence qui confinent à l'hallucination. Ces quelques exemples suffisent à montrer que la mémoire s'articule aux motifs structurants de l'œuvre : la vie artistique, l'écriture diaristique et l'étude de cas. Elle est en outre un outil de création à part entière, à rebours de la « mémoire sténographique »[5] louée par Pommageot, caricature de Champfleury[6] dans *Charles Demailly*. Si, comme le mauvais réalisme, la photographie est « l'habit noir des choses » (Goncourt, 1989a, p. 268), la mémoire en est au contraire la couleur et la chair : elle vit et, par conséquent, crée et transforme le matériau amassé. Edmond le revendiquera en termes très clairs en 1885 : « chez moi, cette mémoire n'a rien du ressouvenir des choses réellement vues, c'est plutôt comme la réminiscence de choses rêvées » (Goncourt, 1989b, p. 1170). Cette affirmation résonne avec le projet littéraire des *Frères Zemganno* de faire « de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir » (Goncourt, 1879, p. XII).

Pourtant, assez curieusement, la remémoration n'occupe pas une place écrasante dans l'œuvre romanesque, loin s'en faut. Par rapport à d'autres romans de mœurs de la même époque, les personnages ne se souviennent pas beaucoup, du moins pas souvent chez les Goncourt. Les scènes de remémoration sont beaucoup plus nom-

---

2. Sur la mémoire dans le roman du XIXe siècle de manière plus générale, voir Perrin (2018).

3. « La perfection de l'art, c'est le dosage dans une proportion juste du réel et de l'*imaginé* », 24 juillet 1885 (Goncourt, 1989b, p. 1172).

4. « Je suis une mémoire… Je ne suis peut-être pas autre chose, mais j'ai cela du peintre : la mémoire… Je puis poser sur la toile le ton juste, rigoureux, qu'a tel mur là-bas dans telle saison… » (Goncourt, 1867, p. 210).

5. « Je pense qu'il faut se relever les manches et fouiller dans la loge des portiers et l'idiotisme des bourgeois : il y a là un nouveau monde pour celui qui sera assez fort pour mettre la main dessus ; je pense que le génie est une mémoire sténographique… » (Goncourt, 2007, p. 42).

6. Voir la liste des « prototypes » et des « portraits » le 31 mars 1861 (Goncourt, 1989a, p. 679-680).

breuses chez Flaubert[7], Huysmans, Caze, Céard et Zola[8] sans parler de Maupassant avec des romans comme *Une vie* (1883), *Fort comme la mort* (1889) et ses nouvelles « Épaves » (1881), « Souvenir » (1882 et 1884), « Garçon, un bock ! » (1884), etc. La relative discrétion de la mémoire chez les Goncourt est évidemment liée à leur poétique de la fragmentation et de l'instantané[9], peu propice à laisser se déployer la durée qu'implique l'acte de se remémorer. Hormis quand elle est involontaire et donc soudaine, la mémoire est plutôt l'affaire des romanciers de la durée, chez qui la temporalité s'étire dans la quotidienneté des personnages[10]. Certes, la remémoration n'est pas la seule modalité d'expression de la mémoire. Les objets ont une fonction mémorielle essentielle dans le roman du XIXe siècle[11] (Caraion, 2020) et l'œuvre des Goncourt contient *aussi* son lot de reliques, celles de Renée Mauperin notamment. Mais, à l'exception de *La Maison d'un artiste*, la présence d'objets mémoriels ne suffit pas à renverser ou même à compenser la discrétion de la mémoire, plutôt travaillée dans un sens qualitatif que quantitatif.

Bien que discrète, rare même dans certains romans, la mémoire se déploie à des moments stratégiques du récit, souvent pour soutenir la représentation d'un *climax*. Sa présence en pointillés – pointilliste ? – lui confère par là même une qualité et c'est un véritable art du « revenez-y »[12] que cet article entend mettre au jour.

1. Nostalgie et mélancolie, deux états de la mémoire

Là où la mémoire se déploie le plus fréquemment dans l'œuvre romanesque, c'est dans le dernier *temps* du récit. Celui-ci correspond le plus souvent à la fin de la vie d'un personnage, Renée Mauperin ou Juliette Faustin par exemple, mais il peut aussi accompagner une forme de mort symbolique comme c'est le cas des acrobates Nello et Gianni après la chute du plus jeune des frères dans *Les Frères Zemganno*. Dans tous les cas, les scènes de remémoration sont suscitées par le sentiment d'une mort imminente et participent d'un imaginaire de la fin et de la perte récurrent dans l'œuvre, en mode majeur avec la nostalgie et mineur avec la mélancolie :

---

7. Voir à ce sujet Daunais (2009).
8. Sur Zola, voir Cnockaert (2008).
9. Voir Dubois (1963).
10. Sur les représentations et les écritures du quotidien au XIXe siècle, voir Charlier (2018).
11. Voir Caraion (2020), notamment la deuxième partie de l'ouvrage, « Objets et mémoire ».
12. « Tous ces revenez-y à sa carrière, tous ces retours de sa pensée au théâtre, elle les chassait cependant, mais elle avait beau les renfoncer au fond d'elle-même, ils revenaient aux heures de la molle détente du vouloir, aux heures troubles de la bienheureuse inconscience de la vie, aux heures où la femme s'endort, où la femme s'éveille » (Goncourt, 1882, p. 299).

> Les sujets nostalgique et mélancolique […] ont un ou plusieurs objets de désir. Ils savent ou s'imaginent savoir ce qu'ils ont perdu, ce qui s'est éloigné d'eux et peuvent investir de leur énergie désirante. Mais ici les chemins des deux affects bifurquent, car ils se comportent différemment par rapport à leur(s) objet(s). Le sujet nostalgique espère et croit pouvoir récupérer l'objet perdu, se rapprocher de l'objet éloigné. Il est animé par le désir de renverser le cours de l'histoire […] et de revenir en arrière, en deçà de la grande perte, de la Chute, bref d'une catastrophe initiale. […] Le sujet mélancolique, partageant la même perception négative du réel donné, c'est-à-dire le même désir d'un objet perdu, développe une autre attitude à l'égard de cet objet de désir. C'est que le désir de l'objet se combine avec le savoir que cet objet est définitivement perdu, qu'il est irrécupérable, inatteignable. (Moser, 1999, p. 88-89)

Cette double définition de la nostalgie et de la mélancolie correspond tout à fait aux expériences de Germinie Lacerteux d'une part, qui n'accepte pas la perte de Jupillon puis de son enfant, et de Renée Mauperin d'autre part, laquelle tente de faire le deuil de sa vie afin d'accepter sa mort. De l'une à l'autre, les Goncourt changent l'angle de vue : la vie de Germinie relève du pathologique, de la « clinique de l'Amour » (Goncourt, 1865, p. VI), tandis que celle de Renée est traitée sur le mode pathétique. Or la distinction entre pathétique et pathologique se traduit dans le roman en termes de déploiement de la mémoire. Les personnages mélancoliques tels Renée, Gianni, Nello et Chérie ne se souviennent globalement qu'à la fin de l'histoire. Les Goncourt décrivent alors des scènes de remémoration relativement longues. Quant aux personnages nostalgiques, Germinie, Juliette ou encore Coriolis, ils se souviennent à d'autres moments du récit mais de manière plus heurtée, fragmentaire, jusqu'à ce que leur mémoire se détraque. Chez les premiers, les souvenirs d'enfance jaillissent *in fine* et c'est la mémoire ancienne qui domine ; chez les seconds, c'est une mémoire plus immédiate qui devient obsédante et empêche de vivre. Charles Demailly représente un cas limite : écrivain mélancolique, il se tient à la limite de la névropathie, sur le seuil de l'état nostalgique dans lequel il bascule à la fin du roman. Ses « revenez-y » intermittents, notamment *via* son journal intime et sa correspondance, témoignent de cette nostalgie en embuscade qui vrillera finalement vers une pathologie permanente.

Penser les personnages en fonction de leur usage de la mémoire est d'autant plus fécond que cette répartition recoupe deux types de récits et, par conséquent, deux temporalités romanesques distinctes. D'abord, *Renée Mauperin*, *La Fille Élisa*, *Les Frères Zemganno* et *Chérie* se situent à l'échelle de la vie entière de leurs personnages principaux de sorte que l'histoire se caractérise par la longue durée. Le récit repose certes sur le fragment, le chapitre bref et l'abondance de dialogues, trois éléments caractéristiques de la signature Goncourt, mais ils n'empêchent pas de saisir les personnages dans la longue durée de leurs vies respectives, de leur enfance (représentée ou rappelée) à leur mort (réelle ou symbolique dans le cas des artistes de cirque et d'Élisa). En revanche, *Charles Demailly*, *Germinie Lacerteux*, *Manette Salomon,* et *La Faustin*

se concentrent davantage sur une « tranche de vie »[13]. Ce temps de l'histoire rétréci s'explique en premier lieu par l'expérience problématique que font les personnages de leur présent, lequel, douloureux et conflictuel, occupe logiquement (presque) tout l'espace du roman. Ainsi, dans les romans d'une vie, les péripéties s'enchaînent et laissent place, *in fine*, au bilan en forme de remémoration conclusive. Les personnages *vivent* leur présent et l'habitent de manière active, de sorte que le souvenir n'y a pas vraiment sa place, sauf à l'approche de la mort ou après l'expérience d'une catastrophe. En revanche, dans les romans d'une tranche de vie, présent douloureux et avenir barré conduisent le personnage à des souvenirs intermittents : tantôt c'est l'objet perdu qui se présente à la mémoire sous une forme obsédante, tantôt le personnage se souvient pour tenter de se réapparteni r dans un présent problématique. Dans les deux cas, la mémoire finit par flancher, souvent de manière très *spectaculaire*.

2. Recueillement : la mémoire et le rêve

Dans le premier ensemble des romans d'une vie, *Chérie* a un statut particulier puisqu'il s'agit du « pauvre dernier volume du dernier des Goncourt » (Goncourt, 1921, p. X). À ce titre, les questions de mémoire, de trace et de recueillement sont essentielles et concernent la conception, la composition et l'écriture du roman. Le chapitre XVI de *Chérie* est très intéressant dans notre perspective parce qu'il propose un embryon de théorie de la mémoire ancienne, celle qui domine dans le corpus que j'appelle « les romans d'une vie » :

> L'enfance, en la mémoire de celui ou de celle qui se souvient, ressemble à un grand espace vide dans lequel quatre ou cinq petits événements se lèvent, surgissent dans une espèce de netteté photographique. Cela, très souvent, sans que l'intérêt du souvenir explique cette survie peinte de la chose ou du fait au milieu de l'effacement général de tout ce qui a accidenté ces années. C'est comme si vous aviez dans les yeux un angle de chambre, un fond d'allée, un sourire de vieux visage, pendant que le reste de la pièce, du parc, de l'homme ou de la femme qui avait ce vieux visage, est sombré, perdu, irretrouvable. Et ce détail partiel est, bien plutôt qu'un souvenir, une image, une image emmagasinée comme un cliché dans votre cerveau et qui vous revient dans sa rigueur graphique et son éclairage exact, se détachant de tout un passé qu'on dirait, au fond de soi, fuir et se dérober derrière un verre dépoli. (Goncourt, 1921, p. 52)

Parce qu'elle est « photographique » et qu'elle ne retient que quelques « cliché[s] »

---

13. L'expression est de Jean Jullien qui définit la « tranche de vie » comme troisième principe de ce qu'il appelle le « théâtre vivant » : « *Ce n'est donc qu'une tranche de la vie* que nous pouvons mettre en scène, l'exposition en sera faite par l'action même et le dénouement ne sera qu'un arrêt facultatif de l'action qui laissera par-delà la pièce le champ libre aux réflexions du spectateur » (Jullien, 1892, p. 13).

du passé, la mémoire ancienne se définit pour Edmond comme une mosaïque de « détail[s] partiel[s] », isolés et décrochés de la trame perdue de l'enfance. Celle-ci, « derrière un verre dépoli », se dérobe au profit de fragments détachés, de « cliché[s] », bref, d'instantanés. Une telle conception de la mémoire ancienne, à qui échappe la durée vécue, résonne avec les choix poétiques des frères Goncourt du côté de la fragmentation et de la valorisation de l'instant. On comprend en effet qu'ils élisent le fragment comme forme privilégiée de la mise en récit de la mémoire puisque cette forme satisfait à l'exigence de vérité que les deux écrivains poursuivent. Mais on comprend également qu'une telle conception de la mémoire entraîne une forte valorisation de l'imagination pour la soutenir – Edmond parle aussi de « rêve ». À condition que les personnages ne soient pas des « cas » qui subissent un certain nombre de dérèglements, l'imagination supplée la mémoire et ses (immenses) trous afin de réinscrire dans une trame narrative et historique les détails, les images et les clichés retenus. Pour se saisir dans la durée et, ainsi, préserver une identité, le personnage doit articuler sa mémoire et son imagination. L'entremêlement des souvenirs et des rêves apparaît comme la condition *sine qua non* pour se recueillir soi-même et ne pas voir son « moi » dissous et éclaté en fragments épars. En somme, là où la mémoire dénarrativise la vie, l'imagination a pour fonction de la renarrativiser[14]. C'est bien le sens que les Goncourt donnent à l'écriture, aussi bien diaristique que romanesque : faire « de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir ».

La trajectoire de Renée Mauperin est emblématique à cet égard et permet de comprendre le fonctionnement de la mémoire dans le corpus des « romans d'une vie ». Après que la mort de la jeune fille est devenue inéluctable, celle-ci souhaite « tout revoir, le jardin, les espaliers, le pré devant la maison, les canaux ombragés, l'étang et sa grande eau morte » (Goncourt, 1864, p. 246). Jusqu'à la fin du roman, soit dix-neuf chapitres, le récit se tourne vers la célébration du passé de Renée[15]. Le rappel des jours heureux la soutient et la ranime même, l'espace de quelques semaines, car « de la maison aussi se levaient pour elle mille souvenirs. Des coins dans des pièces lui faisaient l'effet de joujoux remontés au grenier et sur lesquels on remet la main » (1864, p. 246). Bientôt, son corps et son esprit suivent des trajectoires contraires ; tandis que la maladie « étein[t] lentement les traits, effac[e] peu à peu la personne et [fait], sous les premiers attouchements de la mort, comme un commencement de cadavre » (1864, p. 250), ses pensées vagabondent tantôt vers un avenir confisqué, tantôt vers son passé :

> C'étaient des récits, des confidences, de gais rappels, des paroles où repassaient ses joies d'enfant. On eût dit qu'elle se soulevait de l'agonie pour embrasser une dernière fois son père avec toute sa jeunesse. Elle lui disait : « Oh ! ma première robe de bal !… je la vois… en tulle rose… La couturière ne venait pas… il pleuvait… il n'y avait pas de voiture… […]

14. Éléonore Reverzy a montré ces phénomènes de dénarrativisation de l'histoire (2015, p. 73-84).
15. Voir Laville (2013, p. 33-41).

Tu me mouillas en m'embrassant, je me souviens… » (Goncourt, 1864, p. 258)

Les souvenirs que Renée enfile comme les perles d'un collier trouvent un écho dans le traitement narratif de la mémoire. Alors que les chapitres brefs s'enchaînent, sans doute pour figurer une course vers la mort et, littéralement, contre la montre[16], le récit suspend le temps dans l'avant-dernier chapitre en une pause descriptive qui a valeur de recueillement. Le narrateur prend le relais de Renée et c'est lui qui se souvient *pour* elle. La chambre de la jeune fille se met à parler et à témoigner, comme si la mémoire de Renée l'ayant abandonnée, les choses devenaient les reliques de son existence tout en la maintenant *là*, dans la (sur)présence de la vie matérielle :

> Aux murs le papier montrait des bouquets dénoués, des blés, des bluets, des coquelicots. Au plafond, un ciel était peint, léger, matinal, plein de vapeurs. Entre la porte et la fenêtre un prie-Dieu en bois sculpté, avec un coussin en tapisserie, avait comme une place amie, familière et discrète dans un coin : au-dessus brillait, à contre-jour, un bénitier de cuivre qui représentait le baptême de Jésus par Saint-Jean. À l'angle opposé, une petite étagère suspendue au mur avec des cordons de soie, laissant voir des dos de livres penchés l'un sur l'autre, et des cartonnages en toile d'ouvrages anglais. Devant la fenêtre encadrée de plantes grimpantes qui se rejoignaient en haut et trempaient dans la lumière le bord de leurs feuilles, un miroir garni de velours bleu posait sur une toilette à dessous de soie recouvert d'une guipure, au milieu de flacons à bouchons d'argent. La cheminée, en retour et dans un pan coupé, avait sa glace entourée du même velours tendre que le miroir de la toilette. Aux deux côtés de la glace étaient une miniature de la mère de Renée encore jeune, avec un fil de perles au cou, et un daguerréotype de sa mère plus âgée. Au-dessus, un portrait de son père, en uniforme, peint par elle […]. (Goncourt, 1864, p. 279-280)

Avec ces choses hétéroclites qui appartiennent à plusieurs strates du passé de Renée – ascendance, enfance, adolescence –, la chambre devient à la lettre un lieu de mémoire, une forme de tombeau descriptif, où sont rassemblés les objets-souvenirs qui concentrent des fragments de son histoire. Le descriptif se meut ici en récits potentiels, suspendus, imminents, pour peu qu'un personnage, le narrateur ou le lecteur s'y attarde. Autrement dit, le narrateur ralentit *in fine* la vitesse narrative, qui s'emballait vers la mort, et offre ainsi à Renée un moment de recueillement pour quitter la vie avec « une aspiration bienheureuse » et une bouche « souriante » (Goncourt, 1864, p. 282).

16. « Elle passait des moitiés de jour, sans entendre sonner le temps à la pendule, à regarder, d'un regard long et fixe, dans le vide, un peu au delà de ses pieds » (Goncourt, 1864, p. 254).

3. L'oubli, une ligne de fuite

Nul salut narratif, en revanche, pour Charles Demailly qui occupe une place médiane entre les deux corpus que l'on a dégagés. Les tourments de l'artiste sont à la fois circonstanciels parce que provoqués par les intrigues de son épouse, mais aussi structurels pour cet être spleenétique qui porte en lui « une perception aiguë, presque douloureuse, de toutes choses de la vie » (Goncourt, 2007, p. 75). Son journal intime, « *Souvenirs de ma vie morte* », fait évidemment écho au *Journal*, d'autant plus que, comme ses auteurs, Charles habite son présent comme un souvenir par anticipation – « déjà de l'histoire, déjà des reliques » (2007, p. 82). Sa vie, il la conjugue même au futur antérieur : « Combien dans ma vie aurai-je tripoté d'objets d'art, et joui par eux ! » (2007, p. 83). La mémoire travaille ici à déranger le temps en ce qu'elle avale, gloutonnement, le présent du personnage. Le sentiment de perte fondamentale qu'éprouve Charles fait de lui « un mélancolique »[17], exactement au sens où l'entend Walter Moser : un individu qui veut « atteindre une prise de conscience de la complexité de sa situation » (1999, p. 89), grâce à la rédaction d'un journal intime en l'occurrence, mais qui peut aussi « élaborer une représentation esthétique de cette situation » (1999, p. 89), comme Charles le fera avec son roman *La Bourgeoisie*. Mais le drame de Charles consiste précisément en la bascule d'un état mélancolique vers un état nostalgique et, par conséquent, pathologique. L'usage et la place de la mémoire dans le roman nous renseignent sur ce point et confirment notre hypothèse : tandis que pendant une partie du récit la mémoire s'étire dans la durée de l'écriture intime – journal et lettres à Chavannes –, le récit bascule définitivement avec le séjour près de Saint-Sauveur et la trahison de Marthe. Abandonné par sa femme et isolé, il tente de « lutter une dernière fois sur son terrain […] et se [met] à travailler furieusement, écrivant, écrivant, couvrant en courant des pages d'écriture » (Goncourt, 2007, p. 368). Mais bientôt, ses forces l'abandonnent aussi et la chute de Demailly passe par un trouble de la mémoire :

> Ici, il avait abandonné son idée, et avait écrit jusqu'au bas de la page en grosses lettres : Charles Demailly, Charles Demailly, Charles Demailly, – comme s'il avait craint que son nom n'échappât à sa mémoire ! (Goncourt, 2007, p. 369)

L'écrivain subit alors des hallucinations auditives, raison pour laquelle il est interné à Charenton où il vit bientôt sans plus se souvenir de rien :

> Tout, jusqu'aux noms dont on nomme, dans le langage humain, les choses nécessaires à la vie, tout a quitté sa mémoire. Plus de passé, plus de souvenir, plus de temps, plus d'idées ! […] Plus rien d'humain que ce corps, n'appartenant plus à l'humanité que par la digestion ! (Goncourt, 2007, p. 382-383)

17. « Cette sensitivité nerveuse, cette secousse continue des impressions, désagréables pour la plupart, et choquant les délicatesses intimes de Charles plus souvent qu'elles ne le caressaient, avait fait de Charles un mélancolique » (Goncourt, 2007, p. 76).

De la mélancolie à la nostalgie, Charles perd la capacité à transfigurer son spleen, c'est-à-dire à écrire[18]. Sans doute trop chargée et douloureuse, sa mémoire se meut en folie et sa survie ne tient finalement qu'à l'oubli total. Celui-ci est tout à fait paradoxal puisqu'il permet certes à Charles de vivre, mais comme une « bête » – dernier mot du roman. S'agit-il d'une vie infernale ou bien accède-t-il à une forme de béatitude et de *simplicité* que procurent le soleil et la nourriture[19] ? Le roman s'achève sur des points de suspension. Élisa, dans le roman éponyme, connaît une destinée semblable puisque le récit s'achève sur sa régression définitive vers « l'animalité » qui se traduit, là encore, par une mémoire malade : « des morceaux de son existence d'autrefois s'enfonçaient dans des pans de nuit, et son passé tout entier, comme amputé et détaché de la prisonnière, s'en allait et se perdait parmi les espaces vides » (Goncourt, 1882, p. 277-278). L'aphasie d'Élisa résonne avec celle de Charles et, ainsi, le premier roman d'Edmond seul fait écho au premier roman des deux frères. Mémoire intime de l'auteur, mémoire de l'Œuvre et mémoire des deux héros s'entremêlent de manière vertigineuse.

D'ailleurs, Pierre-Jean Dufief a montré à quel point, dans les romans d'Edmond, « la volonté de commémorer […] apparaît simultanément au besoin d'oubli » (2009, p. 17). Ainsi, dans *Les Frères Zemganno*, « la volonté d'amnésie est une question de survie » (Dufief, 2009, p. 17) ; effectivement, il faut que Gianni et Nello oublient leur passé d'acrobates de génie pour pouvoir envisager et supporter de n'être plus que « deux racleurs de violon…et qui maintenant en joueront…le derrière sur des chaises » (Goncourt, 1879, p. 375). Mais l'oubli dont il est ici question est à comprendre dans un sens *faible* : il ne s'agit pas d'un oubli véritable mais plutôt d'une acceptation, d'un dépassement. Les deux frères n'oublient pas ce qu'ils ont été ; ils acceptent de ne plus l'être. C'est là toute la différence entre ce duo mélancolique et les personnages nostalgiques qui, eux, oublient *vraiment*. Germinie Lacerteux fait partie de ceux-là. Alors que Mademoiselle de Varandeuil apprécie chez elle son impressionnante mémoire, « les abaissements, les dégradations de Germinie commen[cent] à paraître dans toute sa personne, à l'hébéter » :

> Une sorte de sommeil gagna ses idées. Elle ne fut plus vive ni prompte à penser. Ce qu'elle avait lu, ce qu'elle avait appris parut s'échapper d'elle. Sa mémoire, qui retenait

18. De même, Coriolis perd bientôt la faculté de peindre et s'enfonce dans une mollesse semblable : « On eût dit que, dans cet avilissement, les forces de résistance de Coriolis, tous les appareils de la volonté, tout ce qui tient debout le caractère d'un homme, cédaient peu à peu ainsi que cède la solidité d'un corps à la dissolution de cette maladie d'Égypte faisant des os quelque chose de mou et qu'on peut nouer comme une corde » (Goncourt, 1868, p. 264).

19. « Ce corps lié sur un fauteuil, balbutiant les monosyllabes de l'enfant dans ses langes, immobile et remuant avec un mouvement incessant d'élévation et d'abaissement des épaules, jetant dans l'air, à la vue du soleil, ce cri animal : *coc…coc*, ouvrant la bouche à la nourriture qu'on apporte, et se frottant contre l'homme qui lui donne à manger avec la caresse et la reconnaissance de la bête… » (Goncourt, 2007, p. 383).

tout, devint confuse et oublieuse. […] Elle [Mlle de Varandeuil] se souvenait du temps où Germinie lui était si utile pour retrouver une date, mettre une adresse sur une carte, dire le jour où on avait rentré le bois ou entamé la pièce de vin, toutes choses qui échappaient à sa vieille tête. Germinie ne se rappelait plus rien. (Goncourt, 1865, p. 172)

Comme pour Charles Demailly, la déchéance de Germinie passe par un dysfonctionnement de la mémoire : celle-ci s'absente et ne permet plus au personnage de s'appartenir dans le temps. S'agit-il ici d'une stratégie de survie inconsciente, déployée par Germinie pour se supporter alors qu'arrivée à la dernière extrémité, elle vient de voler Mademoiselle ? Il semble plutôt que l'effacement de soi et du monde, sous la forme de l'oubli, soit un énième symptôme, le plus grave sans doute, de la nostalgie du personnage. Son incapacité à accepter la perte de l'objet désiré – Jupillon, son enfant, puis sa dignité – et son échec à « renverser le cours de l'histoire » (Moser, 1999, p. 89) la conduisent à se retirer progressivement du réel sous la forme d'*absences* nombreuses et prolongées. Cependant, c'est significativement la nuit, par l'intermédiaire des rêves, que les souvenirs se manifestent malgré elle.

4. Reviviscences : *scènes* de la mémoire

Dans le corpus des « romans d'une tranche de vie », le présent est si problématique pour le héros ou l'héroïne qu'il tend à occuper tout l'espace. La difficulté à vivre et à être n'est que rarement dépassée, encore moins résolue, et toutes sortes de dérèglements se développent alors chez les personnages. La mémoire peut s'égarer, comme on l'a vu avec Charles et Germinie, mais elle peut aussi, au contraire, envahir l'expérience et superposer ainsi passé et présent jusqu'à la confusion. Dans ce cas, les réminiscences, nombreuses dans les romans des Goncourt, deviennent des reviviscences. Le corps du personnage, rejouant le passé, est engagé et incarne alors littéralement une forme pathologique de « revenez-y ».

Peu de temps après avoir constaté les troubles de la mémoire de Germinie, Mlle de Varandeuil, un soir, surprend sa bonne en pleine crise de somniloquie. Celle-ci est traitée par les Goncourt sur le mode du spectaculaire, entre scène de théâtre et apparition aux accents fantastiques :

> Germinie dormait et parlait. Elle parlait avec un accent étrange, et qui donnait de l'émotion, presque de la peur. La vague solennité des choses surnaturelles, un souffle d'au-delà de la vie s'élevait dans la chambre, avec cette parole du sommeil, involontaire, palpitante, suspendue, pareille à une âme sans corps qui errerait sur une bouche morte. […] Mademoiselle était penchée avec une sorte d'épouvante sur ce corps abandonné et ne s'appartenant plus, dans lequel le passé revenait comme un revenant dans une maison abandonnée. Elle écoutait ses aveux prêts à jaillir et machinalement arrêtés, cette pensée sans connaissance qui parlait toute seule, cette voix qui ne s'entendait pas elle-même.

> Une sensation d'horreur lui venait : elle avait l'impression d'être à côté d'un cadavre possédé par un rêve. […] Elle cherchait dans sa mémoire : un pareil jeu, de telles intonations, une voix aussi dramatique et aussi déchirée que cette voix de poitrinaire, crachant son cœur, elle ne se les rappelait que de Mlle Rachel. (Goncourt, 1865, p. 181)

La référence au « jeu » de la célèbre actrice *spectacularise* l'irruption involontaire de la mémoire dans le sommeil de Germinie. Comme si elle ne suffisait pas à connoter le drame et l'horreur, la théâtralité de la crise se voit doublée du référent romanesque avec l'imaginaire du roman gothique : « maison abandonnée », « cadavre », « choses surnaturelles », « rêve », « bouche morte ». Aucun doute sur l'intention des Goncourt ici : il s'agit d'outrer la dimension spectaculaire d'un corps traversé par la mémoire. La voix « profonde, lente, lointaine », les intonations, les « paroles coupées et sans suite » (Goncourt, 1865, p. 180) sortent d'un corps « abandonné », immobile dans le sommeil comme un cadavre. Ce corps figé d'où se déverse une parole dérangée, déréglée, nerveuse, apparaît comme l'exact envers de la pantomime qui fascine tant les Goncourt : d'un côté, un art du geste et du silence ; d'un autre, le spectacle de l'immobilité et du soliloque. Or, un détour par la représentation de la pantomime nous permettra de mieux comprendre les enjeux de la scène de somniloquie dans *Germinie Lacerteux*.

Dans l'œuvre des Goncourt, Anatole Bazoche incarne la pantomime qui a fasciné tant d'écrivains du XIXe siècle, Théophile Gautier, Champfleury, Théodore de Banville puis, plus tard, Huysmans et Zola :

> L'idée de son « Christ humanitaire » pâlissait d'ailleurs depuis quelques temps dans son imagination et faisait place au souvenir, à l'image présente de Deburau qu'il allait voir presque tous les soirs aux Funambules. Il était poursuivi par la figure de Pierrot. Il revoyait sa spirituelle tête, ses grimaces blanches sous le serre-tête noir, son costume de clair de lune, ses bras flottants dans ses manches ; et il songeait qu'il y avait là une mine charmante de dessins. Déjà il avait exécuté sous le titre des « Cinq sens », une série de cinq Pierrots à l'aquarelle, dont la chromolithographie s'était assez bien vendue chez un marchand d'imageries de la rue Saint-Jacques. […] Et chez lui ce n'était pas seulement le peintre, c'était l'homme aussi qui se sentait entraîné par une pente de sympathie vers le personnage légendaire incarné par la peau de Deburau : entre Pierrot et lui, il reconnaissait des liens, une parenté, une communauté, une ressemblance de famille. (Goncourt, 1867, p. 138)

Bien avant Willette, Anatole est fasciné, hanté même, par la figure de Pierrot. Aussi développe-t-il lui-même un style funambulesque dans son attitude et son mode de vie[20]. Son meilleur ami, le singe Vermillon, est lui aussi très doué en imitation, mais Anatole parvient vite « à singer le singe, à lui prendre toutes ses grimaces »

20. Voir Basch (2005, p. 177-189).

(Goncourt, 1867, p. 203-204). C'est dire l'ampleur de son talent… Un talent qu'il utilise lors de l'épidémie de choléra pour imiter les malades : « cela ressemblait à l'agonie se regardant dans une cuiller à potage, et au choléra se tirant la langue dans une glace » (1867, p. 184). Cette pantomime noire[21], décadente avant l'heure[22], fait le succès d'Anatole dans ses cercles de sociabilités. Au bal de l'Opéra, déguisé en Pierrot, il fait sensation avec ses pitreries, ses boniments et sa « danse des œufs entre les plats » (1867, p. 125). Or, ce qui nous intéresse ici, c'est qu'Anatole-Pierrot a très étrangement perdu le souvenir de ce bal. Pendant deux jours, le facétieux personnage dort ; le dimanche, au réveil, il se rappelle seulement quelques bribes de cette soirée pourtant mémorable : « il y a des trous dans l'almanach » et « l'année a des fuites » (1867, p. 130). Cette perte de mémoire peut s'expliquer par la manière (funambulesque) de vivre du peintre-saltimbanque, tout entier voué à l'instant, sautillant sur les tables de l'Opéra comme dans le temps, d'un instant l'autre, d'un espace l'autre.

Dans l'œuvre goncourtienne, cet « instantanéisme » est caractéristique du monde du cirque, aussi bien dans *Manette Salomon* que *Les Frères Zemganno*. Il constitue la temporalité des vies vouées au corps et à la performance, celles de Gianni et Nello, celle d'Anatole avant eux. Dans cette perspective, on ne peut manquer de remarquer que les deux acrobates ne se souviennent presque jamais dans le roman ; ils sont tout entiers concentrés sur leurs exercices, dévoués au développement de leurs facultés physiques hors norme. C'est avec la chute dramatique de Nello que les deux frères commenceront à se souvenir. Autrement dit, quand le corps s'immobilise, le personnage devient disponible au souvenir. Ce croisement rappelle évidemment la crise de somniloquie de Germinie : son corps s'immobilise et, alors, c'est la voix de la mémoire qui la traverse. Dans l'œuvre des Goncourt, le seul personnage qui dépasse cette alternative entre expression du corps et remémoration est logiquement une actrice, la Faustin.

Quand elle quitte le théâtre pour partir à l'étranger avec William, Juliette Faustin éprouve quelque temps un sentiment grisant de liberté. Les contraintes matérielles et temporelles ne pèsent plus sur elle mais *la* Faustin ne tarde pas à refaire surface :

> Un peu de passé rentra dans sa mémoire. Elle se surprit à redire, tout bas, un vers autrefois applaudi par le public, à sourire, dans une rêverie orgueilleuse, à la réminiscence d'un glorieux feuilleton. Tous ces revenez-y à sa carrière, tous ces retours de sa pensée au théâtre, elle les chassait cependant, mais elle avait beau les renfoncer au fond d'elle-même, ils revenaient aux heures de la molle détente du vouloir, aux heures troubles de la bienheureuse inconscience de la vie, aux heures où la femme s'endort, où la femme s'éveille.
>
> Le soir sur son oreiller, ces images tremblotantes se succédant sous les paupières fermées […].

21. Voir Bonnet (2014).
22. Voir Margueritte (1882).

> Le jour même, dans ce qu'elle entendait, dans ce qu'elle voyait, la Faustin cherchait, malgré elle, l'effet théâtral, et ses petits pas sautillants dans les allées du parc, s'assemblaient parfois dans la marche dramatique d'une certaine entrée de cinquième acte, restée populaire à l'Odéon […]. (Goncourt, 1882, p. 299-300)

Ces « revenez-y » deviennent alors quotidiens et l'absentent de son présent et du réel. Elle rejoue sans cesse ses rôles et confond le passé de l'actrice dans le présent de l'amante. Lorsque William agonise sur son lit de mort dans un « rire sardonique », Juliette *est* encore la Faustin et la scène d'imitation de son amant malade fait écho à celle d'Anatole pendant l'épidémie de choléra :

> […] à force de regarder, peu à peu, ainsi que dans une salle d'hôpital il s'établit un courant contagieux de crises nerveuses entre les malades, la bouche, les lèvres de la tragédienne, se mirent à faire tous les mouvements de la bouche et des lèvres du mourant, à répéter le poignant et l'horrible de ce rire sur des traits d'agonisant. (Goncourt, 1882, p. 341)

Véritable synthèse entre Rachel et Deburau, entre la tragédie et la pantomime faciale, la Faustin commence « despotiquement […] une imitation étudiée, comme pour un rôle, pour une agonie de théâtre à effet » (Goncourt, 1882, p. 342). Le roman s'achève alors sur le sursaut de révolte de William qui exige dans un cri de rage de la faire sortir.

De Germinie-Rachel à la Faustin-Deburau, les Goncourt puis Edmond seul travaillent à une mise en spectacle de la mémoire là où d'autres romans, comme *Renée Mauperin* et *Chérie*, se situent plutôt du côté de la mise en récit sous la forme du recueillement. Avec *Germinie Lacerteux* et *La Faustin*, le personnage ne se ressaisit pas dans le temps ni ne rassemble les fragments de son histoire et de son identité ; au contraire, la mémoire déréglée signifie l'éclatement identitaire : Germinie, hébétée, est si méconnaissable que Mademoiselle se demande « si on ne lui [a] pas changé sa bonne » (Goncourt, 1865, p. 172) tandis que Juliette est engloutie par la Faustin, la femme par son personnage et son masque d'actrice. Si le cas « Germinie L. »[23] relève de l'étude des pathologies féminines chères aux Goncourt et plus globalement aux naturalistes[24], les *cas* de Juliette Faustin et Anatole Bazoche sont à analyser sur un tout autre plan, artistique et non pas médical. Conformément au système de valeurs des Goncourt, comment ne pas voir dans la comédienne et le mime des figures positivement connotées ? Et que disent-elles, dans cette hypothèse, du rapport entre l'artiste et la mémoire ?

23. Voir Reverzy (2020).
24. Voir Cabanès (1991) et Marquer (2008).

5. Le corps de la mémoire

Juliette et Anatole sont des personnages chez qui la mémoire s'incarne. Elle se manifeste avant tout par le corps qu'elle traverse et qui la porte. Cette expression corporelle de la mémoire est tout à fait remarquable dans un corpus romanesque où la mémoire est le plus souvent discursive, narrative et silencieuse. Charles, Renée et Coriolis racontent leurs souvenirs dans des fragments de dialogues ou bien ils se souviennent en silence. À rebours, les corps de Juliette et Anatole sont mus par une mémoire *organique* et cela est également valable pour les frères Zemganno :

> La pantomime gymnastique des deux frères ne ressemblait nullement à celle des clowns anglais de la dernière heure. Il y avait dans cette pantomime une réminiscence du rire de la comédie italienne mêlée à un peu de la rêverie que les fils de Stépanida mettaient dans le son de leurs deux violons. (Goncourt, 1879, p. 349)

Les deux acrobates ne cèdent pas à la mode des « clowns anglais » et leur « pantomime gymnastique » est composée d'une « réminiscence » de « la comédie italienne ». Leurs gestes, donc, sont une mémoire. Dans *Manette Salomon*, c'est également un artiste, Crescent, qui présente la même caractéristique :

> Ce qu'il cherchait, ce qu'il rendait avant tout, c'était l'impression, vive et profonde du lieu, du moment, de la saison, de l'heure. D'un paysage, il exprimait la vie latente, l'effet pénétrant, la gaieté, le recueillement, le mystère, l'allégresse ou le soupir. Et de ses souvenirs, de ses études, il semblait emporter dans ses toiles l'espèce d'âme variable, circulant autour de la sèche immobilité du motif, animant l'arbre et le terrain, – l'atmosphère. (Goncourt, 1868, p. 65)

Chevillés au pinceau, les souvenirs du peintre apportent aux toiles une « espèce d'âme » et ils créent « l'atmosphère » du paysage. En d'autres termes, la mémoire « anim[e] » le tableau, elle insuffle la vie au « motif ». Tragédie, peinture, pantomime clownesque et gymnastique, toutes ces formes artistiques donnent des œuvres de génie quand la mémoire et la création sont complètement articulées. Car la mémoire fait non seulement partie du processus de création mais aussi de l'œuvre produite. En effet, l'œuvre – tableau, scène, jeu – *est* le corps de la mémoire que la mémoire anime, au sens littéral dans le cas des arts *vivants* et métaphoriquement pour les arts *visuels*.

Cet art de la mémoire ne manque évidemment pas de résonner avec l'écriture des Goncourt et leur relation au passé, aux souvenirs. Chez eux comme chez leurs personnages artistes, la mémoire est organique et, en quelque sorte, performative : elle structure l'écriture et agit à la fois en elle et à travers elle. La tragédienne, le mime et les acrobates *performent* (avec) la mémoire, c'est-à-dire (avec) toute l'épaisseur de leurs souvenirs personnels, de leurs modèles, de leurs apprentissages et de leurs

répétitions. Or ces artistes sont à l'image des frères Goncourt qui définissent à travers eux un véritable art poétique. En effet, le texte littéraire donne chair à la mémoire et la *corporalise* : les souvenirs personnels deviennent des biographèmes[25] dans l'œuvre fictionnelle, par exemple dans *Les Frères Zemganno* où la vie des acrobates contient des traces de celle des Goncourt ; l'art du XVIIIe siècle devient un motif structurant des récits et s'incarne aussi dans quelques objets de fiction ; les modèles littéraires, artistiques et intellectuels des Goncourt vivent à travers une foule d'intertextes ; enfin, les effets intratextuels sont nombreux comme on l'a vu avec l'imitation de Juliette Faustin qui imite Anatole imitant des malades[26].

Ainsi, chez les Goncourt, l'écriture est un véritable art du « revenez-y » qui donne corps à la mémoire, laquelle n'est pas un réceptacle immobile de souvenirs entassés mais une force, un souffle qui donnent du jeu à l'œuvre et à la vie.

RÉFÉRENCES

Barthes, R. (2002). Préface. *Sade, Fourier, Loyola*. *Œuvres complètes*. T. III. Paris : Seuil.

Basch, S. (2005). Du Cirque aux Barrières : la « géographie morale » d'Edmond de Goncourt. Dans J.-L. Cabanès, P.-J. Dufief, R. Kopp et J.-Y. Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de* « Goncourt » (p. 177-189). Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Bonnet, G. (2014). *La Pantomime noire, 1836-1896*. Paris : Hermann.

Cabanès, J.-L. (1991). *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris : Klincksieck.

Caraion, M. (2020). *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*. Ceyzérieu : Champ Vallon.

Charlier, M.-A. (2018). *Le Roman et les Jours. Poétiques de la quotidienneté au XIXe siècle*. Paris : Classiques Garnier.

Charlier, M.-A. (sous presse). Le *sceau* de la pantomime. Relecture gestuelle et mimique de la littérature naturaliste. *Horizons/Théâtre*, « Les Ailleurs du mime ». É. Martin, G. Moreau et É. J. S. de Oliveira (dir.). https://journals.openedition.org/ht/index.html

Cnockaert, V. (dir.). (2008). *Émile Zola, mémoire et sensations*. Montréal : XYZ.

25. « […] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre […] » (Barthes, 2002, p. 706).

26. Le jeu de la *mimesis* est ici vertigineux, d'autant plus que la pantomime est en elle-même un puissant art mimétique. Voir à ce sujet l'article de Dousteyssier-Khoze (2005, p. 227-239). Je me permets de renvoyer également à mon article « Le *sceau* de la pantomime. Relecture gestuelle et mimique de la littérature naturaliste », à paraître dans la revue *Horizons/Théâtre*, dans un dossier intitulé « Les Ailleurs du mime ». É. Martin, G. Moreau et É. J. S. de Oliveira (dir.). https://journals.openedition.org/ht/index.html

Daunais, I. (dir.). (2019). Flaubert et la mémoire. *Flaubert. Revue critique et génétique*, *22*. https://journals.openedition.org/flaubert/3870
Dubois, J. (1963). *Romanciers français de l'Instantané au XIX[e] siècle*. Bruxelles : Palais des Académies.
Dufief, P.-J. (2009). Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil. *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, *16*. « Les romans d'Edmond », P.-J. Dufief (dir.), 9-20.
Dousteyssier-Khoze, C. (2005). Naturalisme et pantomime, ou la mimesis en jeu(x). *Les Cahiers naturalistes*, *79*, 227-239.
Goncourt, E. et J. de. (1864). *Renée Mauperin*. Paris : Charpentier.
Goncourt, E. et J. de. (1865). *Germinie Lacerteux*. Paris : Charpentier.
Goncourt, E. et J. de. (1867-1868). *Manette Salomon*. T. 2. Paris : Librairie Internationale.
Goncourt, E. de. (1879). *Les Frères Zemganno*, Paris : Charpentier.
Goncourt, E. de. (1882). *La Faustin*. Paris : Charpentier.
Goncourt, E. de. (1921) [1884]. *Chérie*, édition définitive avec postface de M. J.-H. Rosny aîné. Paris : Flammarion et Fasquelle.
Goncourt, E. et J. de. (1989a). *Journal. Mémoires de la vie littéraire, I-1851-1865*. R. Ricatte et R. Kopp (éd.). Paris : Robert Laffont.
Goncourt, E. et J. de. (1989b). *Journal. Mémoires de la vie littéraire, II-1866-1886*. R. Ricatte et R. Kopp (éd.). Paris : Robert Laffont.
Goncourt, E. et J. de. (2007) [1860]. *Charles Demailly*. A. Wrona (éd.). Paris : Flammarion.
Jullien, J. (1892). *Le Théâtre vivant. Essai théorique et pratique*. Paris : Charpentier.
Laville, B. (2013). Renée l'inaccomplie. *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, *20*, « Le Roman de la jeune fille », B. Laville et V. Partensky (dir.), 33-41.
Margueritte, P. (1882). *Pierrot assassin de sa femme*. Paris : Paul Schmidt.
Marquer, B. (2008). *Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*. Genève : Droz.
Moser, W. (1999). Mélancolie et nostalgie : affects de la *Spätzeit*. *Études littéraires*, *31-32*. https://doi.org/10.7202/501236ar
Perrin, J.-F. (2018). *Poétique romanesque de la mémoire. T. II. De Senancour à Proust (XIX[e] siècle)*. Paris : Classiques Garnier.
Reverzy, É. (2015). Raconter le Second Empire : *Chérie*, *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, *22*, « Les Goncourt : politique, histoire, religion », P.-J. Dufief (dir.), 73-84.
Reverzy, É. (2020). Clinique de l'Amour chez les Goncourt et Zola. Les cas *Germinie L.* et *Adélaïde F. Fabula / Les colloques*, Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIX[e] siècle, B. Lyon-Caen (dir.). http://www.fabula.org/colloques/document6705.php

RÉSUMÉ : Cet article propose une traversée de l'œuvre romanesque des Goncourt sous l'angle des représentations et de l'écriture de la mémoire, notion cardinale de leur œuvre et de leur vie, comme en témoignent aussi bien le *Journal* que leur passion pour la collection. Paradoxalement, les personnages se souviennent relativement peu dans leurs romans. Cependant, bien que discrète, la mémoire se déploie à des moments stratégiques du récit. Il s'agit ici de mettre au jour un véritable art romanesque du « revenez-y », lequel se déplie en différentes variations comme autant d'explorations psychologiques, narratives et esthétiques de la mémoire. L'article explore ainsi

les représentations tantôt pathologiques tantôt réparatrices de la mémoire à travers la nostalgie et la mélancolie des personnages mais aussi les enjeux de l'articulation entre mémoire, rêve et oubli dans la création goncourtienne. Enfin, il s'agit de dégager le travail de *corporalisation* de la mémoire à l'œuvre chez les Goncourt, notamment par l'intermédiaire des personnages du monde du spectacle : acteurs et actrices, mimes et acrobates.

Mots-clés : Goncourt, mémoire, imagination, deuil, mélancolie, spectacle, corporéité

The art of the 'revenez-y'. Variations on memory in the Goncourts' novels

ABSTRACT: This article proposes an exploration of the novels of the Goncourts from the perspective of the representations and writing of memory, a fundamental notion in their work and their lives, as evidenced both by the *Journal* and their passion for collecting. Paradoxically, the characters remember relatively little in their novels. However, although discreet, memory is deployed at strategic moments in the narrative. The aim here is to bring to light a veritable art of "revenez-y", which unfolds in different variations as psychological, narrative and aesthetic explorations of memory. The article thus explores the sometimes pathological and sometimes reparative representations of memory through the nostalgia and melancholy of the characters, as well as the issue of interaction between memory, dream and oblivion in the Goncourts' writing. Finally, the aim is to identify the corporalisation of memory at work in the Goncourts' novels, notably through the intermediary of characters from the world of entertainment: actors and actresses, mimes and acrobats.

Keywords: Goncourt, memory, imagination, mourning, melancholy, spectacle, body